

## CHARLANDO CON SABINA BERMAN

Elena Cornellà\*

[ El 25 de mayo del 2004: segundo encuentro. El primero fue rápido y algo caótico. Fue el 15 de marzo del 2004 en el Centro Cultural Helénico. Tras haber asistido a la lectura dramática de *Selección Natural*, fui a presentarme. Mi intelecto y mi cuerpo no me prepararon a vivir aquellos instantes, no sabía que allí estaría Sabina Berman también presente. Creía que estaba bien, serena y segura de mí misma como suele ser mi esencia. Sin embargo, también sé que es sólo una máscara. No creía que se me caería tan rápido al entrar en contacto con ella. Creo que lo que sentí realmente fue pánico. No pude ni escribir bien su número de teléfono, me hubiera gustado ser una tortuga para esconderme en mi casita en esos instantes. Bueno, tras unos minutos y una gran mentalización por parte de Anabel, volví. Entonces ya no recuerdo muy bien lo que dije o dejé de decir. Lo único que sé es que hablé mucho sin pensar que quien me tenía que hablar era ella.

Pasó el tiempo y ya tenía que conseguir una entrevista de verdad. Llamaba muy a menudo y nunca dejaba mensajes en su contestadora inglesa. Volvía a llamar más tarde. Su asistente, Norma Pita, siempre me decía que lo intentara otro día. De cierto lado la respuesta me aliviaba. Acabé pensando que no sucedería nunca.

El 25 iba a ir a estudiar al Centro Nacional de las Artes. Estaba con mi mejor amiga, me dijo que intentara otra vez. Lo hice sin convicción. Norma me dio entonces cita para las 7 de ese mismo día. Todo se aceleró. Regresamos a casa. Quería ver todo lo que había hecho estos últimos años y rememorármelo todo, todo, como si fuera a pasar un examen. Por los nervios, tuve que dormir un rato para visualizar lo que iba a vivir.

\* Especialista en la dramaturgia de Sabina Berman, Centro de Estudios Ibéricos y Latinoamericanos por la Universidad de Perpignan, Francia.

Creo que en esos precisos instantes Anabel estaba más nerviosa que yo. La Condesa es un lugar muy agradable, sus parques apaciguan las almas que se pasean y las protegen del bullicio capitalino. Nos tomamos algo hablando de todo y de nada, y pronto llegó la hora. Anabel se fue y yo ya no sabía ni a dónde tenía que ir. Me venían en mente sus poemas, en los que habla del parque y de sus escaleras. Sabía que ella también me estaba esperando.

Encontré por fin el piso. Escuché de pronto mi nombre: ¡Elena! ¡Elena! Sin entender demasiado lo que tenía que hacer, más por inercia y reflejo, subí la cabeza. La voz venía de arriba —¿Te tiro las llaves? —¡Sí!

Para mí eso fue como si tuviera que pasar otra prueba. Abrir y encontrar el departamento correcto... Simplemente en ese momento lo sencillo se me hizo complicadísimo. Logré superar esos obstáculos y me encontré frente a una mujer vestida con un traje-pantalón azul marino, un collar de oro, una camisa blanca y unas gafas para el sol. Me sorprendió la imagen. Parecía que hubiese estado llorando, o que se escondía de mí.

Me invitó un café. Creo que es el ritual que suele hacer cuando llega alguien a su casa para entrevistarla. Obviamente dije que sí.

Me dejó sola en su sala de estar unos diez minutos. Tomé contacto con el espacio. Primero me asomé por la ventana, miré si estaba Anabel; luego vi las fotos que tenía, estaba Freud con su puro y la cartelera de *Molière*.

Llegó, nos sentamos en la mesita que tiene en la cúpula de su piso con inmensos ventanales. Empezamos a beber nuestro café y a sacar nuestros cigarrillos para charlar.

SABINA: —¿Entonces tú eres quién está entrevistando al público de *Extras*?

Y así inició esta entrevista que no es más que una conversación.

Le expliqué el carácter de las encuestas y más o menos lo que había contestado el público. Agregué que era un público muy ecléctico que iba, poco o nada, al teatro.

SABINA: —Hay dos tipos de público, el público culto que va los primeros meses del estreno de una obra al teatro. Éste se acaba y viene otro tipo de público que va una vez al mes, o una vez al año, a ver alguna obra de teatro. El público “culto” que está atento en saber si hay algo que debe de ver, o quiere ver, se acaba muy rápido.

ELENA: —Pienso que tienes una buena recepción en *Extras*, hay mucha publicidad y se nota que tienes detrás una casa de producciones bastante buena.

SABINA: —Sí, tenemos un grupo de producción que desarrollamos precisamente para que las cosas salgan bien, pero eso es Isabel, es la mejor productora de teatro. Bueno, es la mejor productora de teatro que yo he conocido. No quiere producir mucho teatro, prefiere dirigir cine o video, pero le gusta hacerlo de vez en cuando, para mí es la mejor.

ELENA: —Se nota un cambio en tu desarrollo dramático desde que tú e Isabel creasteis vuestra casa de producción para *Entre Villa y una mujer desnuda*.

SABINA: —Sí. Lo que me pasó entonces es que tenía un recorrido muy típico dentro del teatro “culto”, digo “no comercial”, en México hay confusión entre estos términos. Yo quedé muy insatisfecha, primero, porque no había público; segundo, porque no sabía si mis obras eran las que no funcionaban o era el público el que no funcionaba, y después era un lío con los directores. Pertenezco a una época del teatro mexicano en donde los directores realmente despreciaban a los autores, en general. Hubo una tendencia en todo el mundo en que el texto era un pretexto, pero en especial los textos mexicanos. Lo peor que te podía pasar era dirigir a un autor mexicano. Trabajé con directores muy buenos, pero luego, lo que veía en escena no era lo que yo había escrito, era otra cosa, era una mezcla de dos cosas. Eran dos creaciones transclavadas, y dejé de escribir teatro, es el tiempo en donde me dediqué a escribir prosa.

Me fui incluso de México. Ya no quería escribir teatro. Ya no tenía ganas porque las puestas que yo veía no me gustaban. Además, no podía vivir del teatro. Me parecía terrible pensar en una carrera de becas, me parecía humillante y además contra mis principios, sobre todo en esa época en donde gobernaba el PRI. Yo veía una gran contradicción. No soportaba lo que pasaba en todo mi alrededor. Pero bueno, no quería esto y además tenía la edad para cambiar de profesión. Entonces, decidí escribir prosa y ganarme la vida de otra manera.

ELENA: —¿Es más fácil como novelista en México?

SABINA: —No, no es más fácil. Es más fácil hacer otra cosa y ganar un salario fijo. Pero si eres escritor es muy frustrante porque estás hablando de ocho horas haciendo otra cosa, y para mí no puede ser. Entonces, tuve la oportunidad de entrar en el mundo de la producción con *Entre Villa y una mujer desnuda*. Fue muy enriquecedor.

De repente, me encontré en un mundo adulto de negocios donde entendí lo que era un contrato y una negociación, lo que era la realidad económica y social, lo que era tener empleados, lo que era ser empleado, me abrió un mundo que yo no tenía.

ELENA: —¿Cómo inició esa aventura?

SABINA: —Conocí a Isabel, que producía telenovelas y no le gustaba lo que veía, bueno el resultado final, como me sucedía a mí con las puestas en escena de mis obras, no le convenía. Entonces, nos pusimos a charlar muchísimo de este tema. En aquel entonces, ella y yo teníamos una relación amorosa.

Así que me dijo: “¿Cuál es tu problema? ¡Produce! ¿Cuánto cuesta producir una obra de teatro?” Cuando le dije lo que costaba una obra de teatro se puso a reír. Ella manejaba presupuestos de millones de dólares, le parecía ridículo lo que representaba producir una obra de teatro. Me dijo: “dirige, yo te la produzco. Tu problema no es tan grave”. El tiempo en cine o en video cuesta otra cosa; entonces le mostré un libreto que era el de *Entre pancho villa*, que era un texto que tenía abandonado. Sólo tenía el primer acto y el último. Me puse a escribirlo y a terminarlo. Cuando lo terminé, llamé a un director. El director tardó dos semanas en contestarme. Cuando me llamó me dijo que era un melodrama muy amargo. Yo pensé “¡está loco!”. No entendí por qué si yo creo que estoy dirigiendo algo que es distinto y estoy usando un humor distinto con una obra feminista, este señor, no quiere hacer telepatía conmigo. El significado de una obra no es uno en el texto y otro en el montaje, es una conexión. Me preguntaba por qué y cómo iba a tener telepatía conmigo si no entendía el texto y lo que yo quería decir. Durante este tiempo Isabel no insistía, pero no entendía mi problema. Y mi problema era que yo nunca había dirigido. Luego, me decidí y fundamos TBB, Tardan, Berman, Bernal, que nos ha llevado a la independencia, en el teatro y en otras áreas.

ELENA: —¿Te sentiste más segura al hacer tú tu propia puesta en escena?

SABINA: —Sabes, al principio estaba aterrada, pero cuando empecé los ensayos, sí. Cuando empecé el *casting* estaba aterrada, porque me decía “igual estás equivocada”, “seguro que te vas a equivocar en muchas cosas”, y además estaba sola. No estaba con gente de teatro, bueno, estaba con Luis Mario Moncada. Él fue mi asistente y es muy buen asistente, pero tiene una personalidad muy fuerte. Pero me sentía muy sola porque tenía mucha responsabilidad. Ahí estaba el dinero de Isabel, el dinero de Maica y mi dinero, pero eso me

daba igual. Ahí aprendí lo que es trabajar sin dormir. Tenía que saber que mi actor era ese y no otro. Fue un momento crucial, definitivo, un momento que me cambió la vida. Luego, los meses que siguieron entendí el fenómeno de teatro como un fenómeno social entero. Dentro del público entendí lo que comprendía y lo que no. Fueron dos años de enorme aprendizaje porque realmente me atreví a ensuciarme las manos y no sólo a ver las cosas desde la escena.

ELENA. —¿De alguna manera antes te sentías protegida en teatro por Abraham?

SABINA: —Abraham es un gurú del teatro, pero no, no estaba protegida. Era un salvaje, yo le decía “cariño Stalin”. Nos metía en unos estados alterados de conciencia increíbles. Él trabajaba siempre con actores vírgenes, es decir, con los “nuevos”, y siempre regresa a lo mismo. Nos conocía perfectamente y nos tenía acorralados.

Pero entonces cambié. Me dije: “yo no soy de esto”, “esta locura de los grupos”, “yo quiero un sistema abierto”. Estuve harta, cansada de escuchar las tonterías que oía de los chismes de teatro que llevan mucho recelo, envidia y rencor. Muchos hablan de los sistemas de producción de teatro sin tener la menor idea de lo que es producirlo. Bueno yo tampoco lo conocía, después lo conocí.

ELENA: —¿Cómo elegiste a los actores de *Entre Villa y una mujer desnuda*? ¿Ya formaban parte de tu círculo de gente de teatro?

SABINA: —Yo no vengo de las escuelas de teatro que tienen ya a sus actores, soy del mundo del teatro, pero no tenía a mis actores. Me gustaba mucho Diana Bracho. Diana no era tan famosa como lo es ahora. Hay muchas historias que dicen que yo sólo elegí a actores conocidos, pero en realidad nos dimos a conocer juntos. Diana era conocida pero no famosa, Jesús Ochoa estaba en Sinaloa y nadie sabía quién era. Había hecho una obra en el DF que nadie vio, me lo mandó un amigo, me dijo: “tu Pancho Villa vive en Sinaloa”. A Juan Carlos Colombo lo vi en una película en la que tenía un papel de unos diez renglones, y le di el protagónico. Gabriel Porras, que ahora es conocido, era la primera obra que hacía y aún no se había graduado. Diana era la más conocida y me dijo: “no creas que te lleño el teatro, he hecho cinco obras en las que nadie ha venido”.

Supongo que tuve mucho ojo, porque desde entonces todos se han hecho famosos. En realidad eran, y son, muy buenos actores, y no es que se hubieran hecho en *Villa*. En *Villa* tomaron bastante notoriedad, pero ellos eran buenos y yo no dejé a ningún personaje para después. Además, tuve la libertad de elegirlos.

ELENA: —¿Tienes una concepción preestablecida de cómo tienen que ser los protagonistas de tus obras?

SABINA: —De cosas básicas del personaje sí, por ejemplo, sabía que Adrián tenía que ser bajo de estatura, pero no sé por qué, ni me lo pregunto, porque gracias a Dios pude elegir, y no tuve que convencer a nadie. Eso es la enorme libertad que te da producir. “Quien tiene los medios de producción, tiene autoridad”, eso es lo que dice Marx, y me parece clarísimo.

ELENA: —¿La producción crea entonces el consumo?

SABINA: —No, no creo. Existen públicos que se repiten, pero no se qué tan numeroso es. No, no lo sé. Pero es una cuestión que sí me importa, porque es otra área de libertad para el dramaturgo. Estamos en la sociedad de la celebridad y la celebridad son los actores, creo que esto se ha visto mucho con los dramaturgos de todo el mundo.

Creo que sí es importante tener un perfil de los actores, igual que es importante que un dramaturgo tenga un perfil del público.

ELENA: —México ha pasado entonces de la época dorada de los directores, a la de la celebridad de los actores, pero ¿dónde queda el dramaturgo?

SABINA: —En México los dramaturgos son ahora más conocidos que los directores. Hay una cosa terrible en México que es el divorcio por sistemas de producción. Pero en realidad ambos se agotan. Es un mundo muy pequeño, quizá son unos 30. Claro, no hablo de los actores, porque aumenta el volumen, pero los que toman las decisiones son los productores, los directores, los dramaturgos y los funcionarios. Lo curioso es que éstos se van turnando. Entonces, es una pequeña sociedad que se autogenera, o se sigue asfixiando. Creo que estamos en proceso de autoasfixia, más en un gobierno de derecha que no está introducido en este mundo. Cada vez hay menos dinero, y lo curioso es que uno a otro se producen. El funcionario decide lo que tiene que dirigir este director. A mí nunca me dejaban dirigir mis obras, después de iniciarme, todavía hice una obra con el Estado. *Molière* no me dejaron dirigirla, y aunque me gustó el resultado, me dije que esa era la última vez que trabajaba con él.

ELENA: —Sin embargo, *Molière* tuvo mucho éxito y recibió muy buena crítica.

SABINA: —Sí, pero estamos hablando de la sociedad y del público. Pero yo no hago teatro por eso, yo hago teatro por razones mucho más simples. Quiero ver a *Molière* de cierta manera. *Molière* me es una persona muy íntima, mi orgasmo de placer, viene de verlo de la manera como lo creé, entonces, cuando lo dirigen otros me

lo pueden echar a perder. Pero soy muy terca en eso. Además, no era una razón realmente artística por la cual no pude dirigirla. Fue Mario Espinosa quien tomó la decisión.

ELENA: —¿Por qué?

SABINA: —La razón que me dio en aquel momento la creí e hice mal. Ahora pienso que hubiera tenido que discutirle intensamente. Para él un autor necesita una visión distinta, la de un director, él lo ve así, bueno...

ELENA: —¿Hubo obstáculos en tu trabajo para la puesta en escena de *Molière*?

SABINA: —No. La búsqueda para encontrar el director fue muy interesante. Lo primero que quería Mario era que la dirigiera Ludwik Margules, que es un director con un prestigio inmenso. No era una decisión de mala voluntad, pero para mí Margules es trágico. Tiene una visión del mundo trágica: “¿Entonces me vas a poner a un director que piensa exactamente lo contrario de lo que piensa la obra?” Me dijo que eso era precisamente lo interesante. Pero para mí no era interesante, porque yo no soy un pretexto, yo no soy una melodía que sirve para una composición sinfónica, yo no quiero nada más estrenar, quiero decir algo. El dramaturgo tiene una pelotita que es lo que quiere decir y una pala de cricket que es la obra, con la que le pega, y la obra es la bala de cricket. No es sólo estrenar y tener éxito. Yo quiero decir algo y que lo oigan cinco personas o cinco mil, si no, no lo hago. Prefiero no hacerlo si es para no estar conforme con mis ideas.

ELENA: —¿Y cómo continuaste?

SABINA: —Entonces quería que fuese Jesusa. Aunque nos paremos, ella es farsica y para mí, de veras, es importante la distinción. No quería estrenar, quería dejarlo, que lo olvidaran y hacerlo yo por mi lado, como lo había pensado. Entonces, me hicieron una oferta que no podía rechazar en ese momento, que era trabajar con el director Antonio Serrano. Fuimos amigos durante muchos años y platicábamos mucho de las ideas falsas del teatro. Y aceptó. Fue todo muy bien porque él sí tiene una postura cómica ante la vida, fue un buen conjunto y realmente me gustó el resultado.

ELENA: —¿Por qué escribiste sobre *Molière*?

SABINA: —A mí me hubiera gustado encontrar a un personaje mexicano para expresar lo que yo quería sobre la comedia. Pienso que hay una traición en la cultura occidental sobre el placer. Todos sabemos qué sucedió después de la muerte de Cristo, cuando se institucionalizó la Iglesia. Conviene enormemente a los poderosos que

se esté ofuscado y sufriendo. Sin embargo, es muy malo tener placer y estar libre. Este tema es el que estaba buscando cómo encarnarlo desde hacía mucho tiempo. Me obsesionaba porque lo vivía. Escribo comedia por razones religiosas y cada rato me regresaba a *Molière*, que entonces no me era tan cercano. Había leído su biografía, pero es que nadie sabe mucho de *Molière*, tampoco ha dejado tanto. Cuando leí las cartas que escribe *Molière* al rey, a Luis XIV, defendiendo la comedia, me empecé a reír. Me decía “lo voy a traer a Conaculta”, para que vean lo que es escribir comedia que no sólo es respetable sino que es la verdadera postura ante la vida. Además, son cartas muy solemnes. En realidad me dije: “pienso exactamente como este cuate”, y no me pareció raro, porque nos dedicamos a lo mismo y creemos en la comedia.

El punto de vista hacia este tema no ha cambiado tanto desde el siglo XVII hasta hoy. La estructura sigue siendo la misma. La comedia es lo que sigue llenando los teatros, recibe las risas y los aplausos, pero no los premios. Lo respetable es la tragedia, la tragedia es la frustración. Ahí pierden todos. Entonces, es fantástico. Todos pueden estar tranquilos viendo una tragedia, porque al final todo el mundo se hunde. También el mayor dictador del mundo puede estar viendo una tragedia, pues no hay peligro para el poder en la tragedia. Siempre se restablece el orden social establecido. ¡El héroe es castigado por su soberbia!

ELENA: —¿Qué relación ves hoy entre el escritor y el poder en México?

SABINA: —Es un caso perdido, porque los políticos son muy débiles, no llevan a cabo los programas que tienen. El proyecto no aterriza por más que vea que se interesen los intelectuales, siempre hay relaciones de fuerza detrás de las decisiones. No creo que vaya a cambiar muy rápido. El poder es palo o pan, o da o pega. En México, en la política, las razones operan siempre con otras. El político no debe tener ideas, tiene que hacerlas aterrizar a la realidad. Lo que continúa siendo una característica de la política es la simulación, esa incapacidad para decir y hacer lo mismo. La inconsistencia entre las ideas y los hechos, aquí, es enorme. El PAN no ha cerrado el Conaculta por pura timidez. Le han quitado a la cultura todo lo que han podido porque aún no saben para lo que sirve.

Estamos ante la absurda situación en la cual los impuestos hacen un teatro que se ufana de no reflejar ni hablar a los ciudadanos. El año pasado tuve una verdadera separación con la comunidad teatral, me echaron fuera. Tenía que confesar cosas evidentes y me inventa-



ron cosas a nivel de producción. Mi pecado era que yo llenara el teatro Julio Castillo con 700 lugares. Nos dijeron que nos teníamos que ir, no lo entendí porque nuestro contrato era para un año. Teníamos una ganancia económica a costas del Estado, hay quien dice que los Bichir son los malos, y yo lo bueno. Lo malo era que vino un público que se sentía realmente Extra. Todos somos extras, pero unos más que otros. Eso fue lo malo y ese público es quien precisamente paga los impuestos del teatro. Para la comunidad teatral los Bichir son unos “nacos”, la obra es pésima y todo está mal. *Extras* es una obra en la que quisimos ir hacia lo elemental del teatro y contar lo que realmente está pasando.

ELENA: —Tus personajes, incluso en *Extras*, siempre son neuróticos, ¿Por qué?

SABINA: —Creo que todos estamos más o menos encerrados en nuestra propia realidad. Somos neuróticos, a veces nos va bien. A otros les va mal aunque me fascinen y estén desconectados de toda realidad. Yo nunca he escrito realmente sobre locos, nunca he podido hacerlo. Trabajé años con locos cuando estaba en la Universidad Iberoamericana estudiando psicología clínica. *Amante de lo ajeno* es muy autobiográfica, aunque yo no me incluí en la novela, todos los personajes son mis amigos. Las historias que cuento de la clínica sucedieron realmente. En cuanto intentas resolver el Yo, no puedes, te topas con gente que tiene una creatividad inmensa, aunque el costo sea quedarte encerrada en un hospital. Los hospitales psiquiátricos son una experiencia de no retorno. No puedes convivir con gente que está en esos hospitales sin hacerte preguntas bien importantes, sobre el ser humano, sobre la sociedad que inventa esas celdas semi-disfrazadas.

ELENA: —¿De dónde salen generalmente tus personajes de teatro?

SABINA: —Me tardo mucho en encontrarlos. Hay personajes que vienen directamente de la realidad. Ahorita escribí un guión que se llamaba *Backyard*. Uno de los personajes se llama Esther Chávez y es realmente la Esther Chávez que vive en Ciudad Juárez. Tengo que hablar con ella para pedirle permiso. Y tengo que darle el guión para que lo lea y saber si quiere que aparezca su nombre o no. Porque hay sucesos en el guión que nunca le sucedieron en la vida. Hay además mi observación sobre ella. Es una mujer que tiene 76 años, con una energía increíble, con Ray Ban, y zapatos gordos. Es muy valerosa por las causas perdidas, y camina por las calles casi vacías de Ciudad Juárez con muchísimo aplomo y prestancia. A mí me fas-

cinó, le dije incluso: “tú eres Rambo”, “eres chiquita pero por dentro eres Rambo” y me dijo “sí, yo soy Rambo”. Bueno, le tengo que pedir permiso porque va a llevar su nombre y me da miedo que no le guste cómo la veo, aunque para mí es un homenaje a una mujer de 76 años que ha entregado su vida a causas perdidas con mucha eficacia. Trabaja para el programa de servicios sociales, Casa Amiga, recoge a las mujeres maltratadas que tienen problemas y hace un trabajo grandísimo. Después, hay personajes completamente ficticios. De-construir a los personajes es el trabajo del dramaturgo.

ELENA: —¿Qué queda hoy del proceso que inició “Nueva Dramaturgia Mexicana”?

SABINA: —Creo que hay gente que cambió realmente las cosas. No en el país entero, pero se empezó a decir la verdad, cosa que no existe en nuestro país.

ELENA: —Sin embargo, Usigli ya pedía que se dijera la verdad.

SABINA: —Sí, porque Usigli era una gran persona. Tenía una imagen constitucional muy grande, pues conocía el poder. Era un hombre diplomático y podía hablar con el presidente, y creo que por eso tiene tanta autoridad en el teatro. A mí me gusta mucho el teatro de Usigli, aunque encontraría hoy en día que habría de reducir la tercera parte del texto, pero lo mismo puedo decir de O’Neil. Hoy leemos mucho más rápido. Creo que Usigli era un hombre de poder, por eso podía hablar convincentemente del poder, estuvieras o no de acuerdo con él.

ELENA: —¿Qué cambió con “Nueva Dramaturgia Mexicana”?

SABINA: —Bueno, es que hay gente que ha cumplido su promesa y seguido su verdad. Uno de los acuerdos hablados entre algunos de los miembros de Nueva Dramaturgia Mexicana, entre Jesús González Dávila, Víctor Hugo, Leonor Azcárate y yo, era que no íbamos a ser iguales. No teníamos por qué utilizar la misma pelotita de cricket, nos íbamos a respetar. Y ese es el acuerdo de la diversidad. Nos prometimos que sí íbamos a estrenar. Veníamos de la generación perdida, y creo que realmente se reavivó el teatro. Sucedió también la fortuna de que convencimos. Ellos convencieron a directores importantes de hacer teatro mexicano, y eso fue realmente importante. Fue enorme. Que ahorita directores monten obras mexicanas parece normal, pero cuando yo empecé, nadie montaba obras mexicanas, si acaso a Carballido o a Hugo Argüelles, cuando mucho. Era un desprecio terrible hacia los autores. Tenían un pleito los autores y los directores, se decían cosas horribles en los periódicos. Era como una guerra civil que no importaba a nadie, porque no creo que al pú-

blico le importara ese odio. Ni siquiera querían leer teatro mexicano. Abraham Oceransky decía que era malísimo, igual que Margules. Y en realidad hacía muchos años que no habían leído una obra mexicana. Víctor Hugo y Chucho los convencieron, con su trato personal y también con sus textos.

ELENA: —¿Había unidad entre los miembros de tu generación?

SABINA: —Hubo dos corrientes, entre los alumnos de Argüelles y los miembros de los talleres de Leñero. Leñero era como un padre. Yo me salí bastante rápido por eso, porque pensaba que ya no necesitaba a un padre, pero sí necesitaba a hermanos. Pero sí había fricciones de estilo muy fuertes entre los que se parecen más a Leñero y se quedaron con él. Es el caso de Víctor Hugo. A Leñero le importa mucho el realismo y a mí había otras corrientes que me interesaban más. Tuvimos mucha interacción durante muchos años. Nos considerábamos hermanos con el permiso de ser totalmente distintos.

ELENA: —¿Cómo ves el panorama del teatro actual?

SABINA: —Ahora el teatro está en la fase de la aristocracia iluminada, salvo excepciones, y puede ser un desenlace trágico. No lo fue en este sexenio por timidez. Estuve en pláticas con políticos del PAN porque querían cerrar el Conaculta. Querían reducirlo a dos ventanitas, una en la que el cine y el teatro recibieran cheques para la gente elegida por los consejos y otra para la danza y la música. Querían eliminar todo el aparato del Conaculta y convertir los teatros en una dispensadora de cheques. Muchos artistas necesitan sus becas y ésta es la tradición. Esta tradición compromete todo el aparato, y mientras unos están discutiendo sobre la tradición y la transmisión de la cultura, los otros están encapsulados. Pero hoy hay más conciencia de la realidad.

ELENA: —¿Qué piensas del estado actual de la cultura?

SABINA: —Francia tiene una parte privilegiada de la conciencia cultural. El producto interno bruto de la cultura es mayor al de la agricultura de modo general, y eso te demuestra cómo son las cosas. Discutir lo que es la Cultura y ver que hablamos de todo el mundo aún no se entiende. Nosotros tenemos que partir de nuestra realidad, pero cada vez es más chiquita la palabra cultura y para más poquitas personas. Poca gente es aceptada por la cultura. La misma Televisa no reclama el estatuto de cultura por lo que hace, tampoco las casas de discos. Nadie se pelea por el término. Así se va encogiendo la palabra cultura en este país. Sin embargo, tuvimos un periodo de oro cultural. Es el periodo de Frida Kahlo, Diego Rivera, Orozco, Siqueiros. Somos conocidos en el mundo por ser los biznietos de los

aztecas y los nietos de ese maravilloso México que duró una década y donde el concepto del Estado de Cultura era real y existente. Era la época de Vasconcelos. Él quiso ser presidente y su plataforma era una revolución cultural. Decía: “ya pasó la Revolución de las armas, ahora toca la Revolución de la mente”. Yo estoy enamorada de Vasconcelos, sueño con un Vasconcelos como Presidente de México.

ELENA: —¿Por qué no eres tú?

SABINA: (*risas*) —Me metí en política y no resultó porque no pertenecía al grupo político. En cierto momento, durante la transición del sexenio yo quería mucho que se fuera el PRI. Lo pronuncié y empecé a tener contactos con gente del equipo de la transición y comencé a hablarles de cultura, me dije, ¿por qué no? Vasconcelos hizo eso con Obregón, y hay que reconocer que siendo general, Obregón no se metió en las reformas de Vasconcelos. Pero fue más complicado.

El problema está en la vinculación con las ideas que propagan. Dicen que la cultura es incompatible con el capitalismo. Por ejemplo, un bien exportable de México es la artesanía y, sin embargo, se exporta muy poco. México debería estar exportando cultura en el sentido amplio de la palabra, el cine mexicano debería ser más exitoso de lo que es.

El subsidio tiene la proyección de distraer con lo pequeño y volver a los artistas individualistas. A mí me preocupa. El teatro se está asfixiando, la situación está muy crítica. A nosotros nos bajó el público a la mitad, pero además, es una fortuna compartida por todos. Los que tenían 20 ahora tienen 10, si tenían 700 en *Los miserables* ahora tienen 300 y no veo el proceso por el que vamos a salir. Con los subsidios siempre estás en competición. Si compitiéramos por el público nos daríamos cuenta muy rápido que es una tontería, porque estamos usando una parte mínima del público de la ciudad de México. Más bien, todos deberíamos estar cooperando para conquistar más público. Una persona que va a ver una obra que le gusta es muy probable que a la semana siguiente vaya a ver otra obra, en vez de ir al cine. Pero si no estás compitiendo por el público, no te das cuenta de esto. Si estás compitiendo sólo para que le den a tu proyecto 50 000 pesos, tu interés es desprestigiar a los demás teatristas. Incluso desearle la muerte a la obra del otro autor, así tienes un competidor menos. El número de becas siempre es muy definido. Nos falta tanto público por conquistar, que es ridículo pensar en sus propios intereses. Tenemos que ayudarnos entre nosotros como la hace la gente de cine. Los subsidios son muy buenos cuando son un prin-

cipio, no cuando es una regla. Pero las condiciones objetivas para vivir del teatro en México son muy difíciles y el salto implica romper con estas estructuras ideológicas.

El teatro tiene que encontrar formas que remuevan ese sentimiento de límites e individualismos. Tiene que buscar nuevas formas porque las viejas ya no funcionan, se han caducado incluso las formas. Carece de *shock*, ya no hay sorpresa. A menudo oigo reacciones en contra de la realidad. Creo que no sirve para nada y no estoy de acuerdo. Por ejemplo, el fenómeno del “Big Brother”, guste o no, no sirve de nada estar simplemente en contra; es mejor entender el fenómeno, ver la esencia y lo que dice. El teatro no debe ser la negación del individualismo, es un fenómeno social que debe abarcarlo y volver a crear la unidad, a pesar del individualismo y de la diversidad. No hay que angustiarse ante la realidad para rechazarla, hay que angustiarse para transformarla. El vulgo está entrando a verse a sí mismo y al teatro le cuesta aceptarlo. En *Extras* lo digo: “ustedes pueblo, cara de desposeídos, sin posesión”, pero hay gente que se molesta, demasiado auto-consciente de su propia dignidad.

El teatro está peleado a muerte con estos programas de la televisión porque siempre va a ser minoritario. Mientras todo se acelera, el teatro se queda en cierta época medieval. Tiene eso de proteger lo que te aprisiona como si fuera tu salvación y es un error, en el teatro y en la vida. Ahorita no creo que sea el momento de arrinconarse, es el momento de abrir, romper y quitar todos los límites al teatro...

ELENA: ¿Quieres decir una última frase para concluir esta conversación?

SABINA: —Los actores son maravillosos compañeros de viaje, el exhausto del placer de los actores está en la comunión con el público, me encanta trabajar con ellos.